

LYCÉENS ET APPRENTIS AU CINÉMA

Dossier enseignant
par Marcos Uzal

L'ÎLE AU TRÉSOR

un film de Guillaume Brac



 **île de France**

SOMMAIRE

Fiche technique	1
Réalisateur – Guillaume Brac	2
L'enfance	3
Un lieu à la fois réel et idéal	4
Mise en scène – Un art de la distance	7
Musique – Une ponctuation en ritournelles	10
Récit – Les temps d'une saison	11
Filiations – Au bord de l'eau	14
La loi et la parole	18
Document – À propos du tournage	20
Filmographie	
Bibliographie	III de couv.



● Le rédacteur

Marcos Uzal est membre du comité de rédaction de la revue *Trafic* et critique à *Libération*. Il a contribué au livre collectif *Pour João César Monteiro* (Yellow Now, 2004) et codirigé des ouvrages sur Tod Browning (CinémAction, 2007), Jerzy Skolimowski (Yellow Now, 2013) et Guy Gilles (Yellow Now, 2014). Il est directeur de la collection « Côté films » aux éditions Yellow Now, pour laquelle il a écrit, en 2006, un essai sur *Vaudou* de Jacques Tourneur. Il est responsable de la programmation cinéma à l'auditorium du Musée d'Orsay. Il a rédigé les dossiers enseignants sur *Le pigeon*, *Les doigts dans la tête*, *Tetro* et *Breakfast Club*. ■

● Remerciements

Guillaume Brac, Elsa Charbit et Les Films du Losange

● Lycéens et apprentis au cinéma en Île-de-France

- Le dossier enseignant et la fiche élève de l'opération *Lycéens et apprentis au cinéma* en Île-de-France sont édités par l'ACRIF et les CIP, avec le soutien du Conseil Régional d'Île-de-France, de la DRAC Île-de-France et du CNC.
- Direction de la publication : Chiara Dacco, Didier Kiner
- Coordination du livret : Elias Campos, Marion Castel, Nicolas Chaudagne, Lena Nilly
- Rédaction du livret : Marcos Uzal, programmateur et critique de cinéma
- Conception graphique : Charlotte Collin
- Mise en page du dossier : Nathalie Wolff
- Crédits photos : DR
- Impression : Iris Impression

© ACRIF-CIP – Septembre 2019

ACRIF
Association des Cinémas
de Recherche d'Île-de-France
19 rue Frédéric Lemaître
75020 Paris
Tél 01 48 78 14 18
contact@acrif.org
www.acrif.org

CIP
Cinémas Indépendants Parisiens
135 rue Saint-Martin
75004 Paris
Tél 01 44 61 85 53
contact@cip-paris.fr
www.cip-paris.fr

Livret téléchargeable sur
www.acrif.org et www.cip-paris.fr

Fiche technique

● Générique

L'ÎLE AU TRÉSOR

France | 2018 | 1h36 | couleur

Réalisation, scénario

Guillaume Brac

Photographie

Martin Rit

Son

Nicolas Joly, Arnaud Marten

Montage

Karen Benainous

Musique

Yong-jin Jeong

Production

Nicolas Anthomé – Bathysphère

Pays d'origine

France

Genre

Documentaire

Format

Couleur

Durée

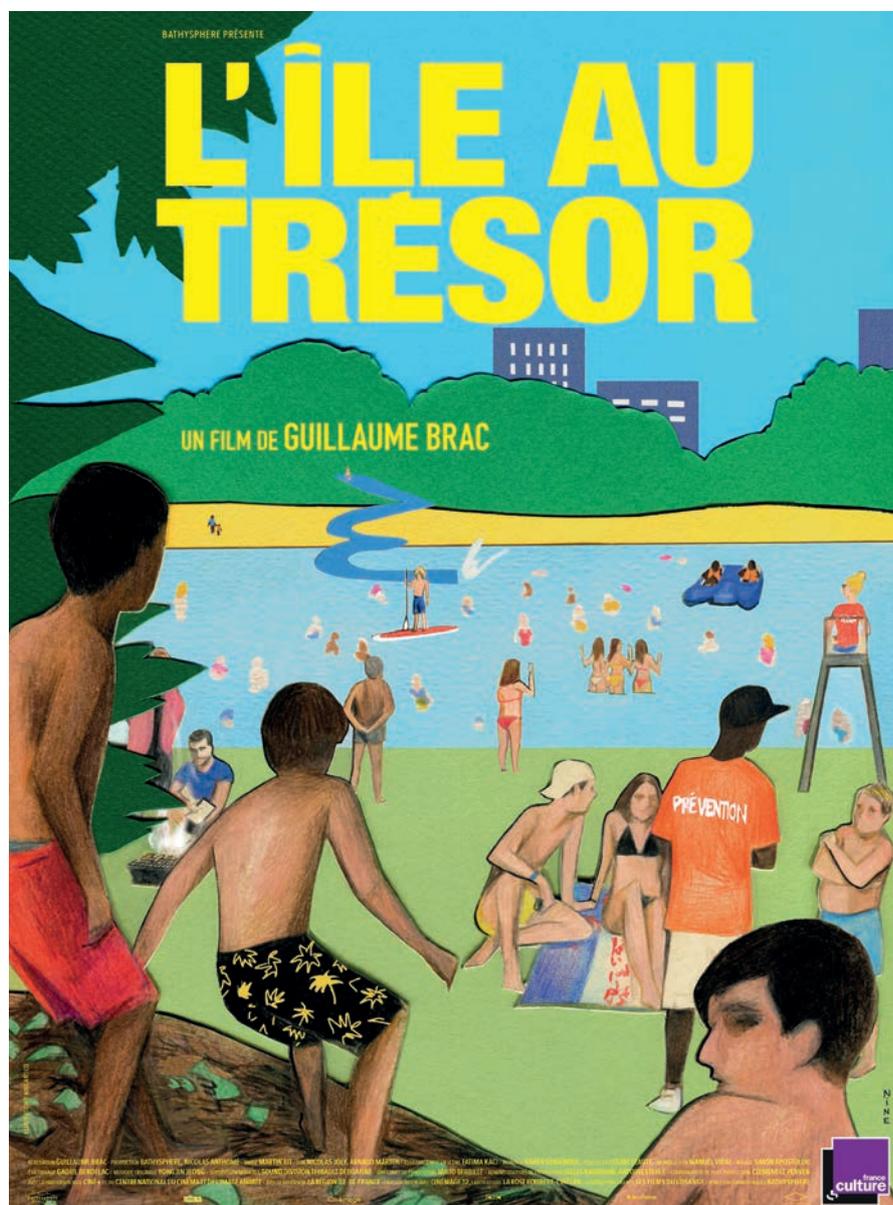
96 minutes

Dates de sortie

4 juillet 2018

Distributeur

Les Films du Losange



● Synopsis

L'été 2017 dans l'Île de loisirs de Cergy-Pontoise. De sa plage payante à son étang, de ses zones surveillées à ses recoins sauvages, on y explore la diversité de ses paysages et de ceux qui les fréquentent : une bande de gosses resquilleurs ; des dragueurs maladroits ; le pétillant Jérémy, préposé aux pédalos ; un professeur de mathématiques à la retraite, qui connaît l'endroit depuis sa création ; Nicolas et Fabien, le directeur de l'île et son adjoint ; une famille afghane et un veilleur de nuit guinéen, qui ont dû quitter leur pays pour sauver leur vie ; Joelson et son petit frère Michael... L'île est à la fois un lieu d'aventures et de transgressions enfantines, de dépense et de séduction adolescentes, d'apaisement pour solitaires et opprimés. Les vacances et les jeux y estompent les différences d'âge, de classes sociales et de provenances géographiques ou culturelles. Peu à peu se dessine comme une petite utopie, où l'enfance est omniprésente dans la joie du présent autant que dans les souvenirs, où les règles s'appliquent avec bienveillance, où règne l'art de la discussion, où les tyrannisés peuvent trouver un refuge. ■

Réalisateur Guillaume Brac



● Filmographie

Courts métrages

Le funambule (2006)
Une aventure de Valentine (2007)
Le naufragé (2009)
Hanne et la fête nationale (2017)
L'amie du dimanche (2017)

Moyens métrages

Un monde sans femmes (2011)
Le repos des braves (2016)

Longs métrages

Tonnerre (2013)
Contes de juillet (2018)
(film réunissant *Hanne et la fête nationale*
et *L'amie du dimanche*)
L'île au trésor (2018)

Guillaume Brac est né en 1977 à Paris. Après avoir commencé des études à HEC, il fait des stages dans la production cinématographique puis entre à la FEMIS (École nationale supérieure des métiers de l'image et du son) en section production. Il est d'abord assistant réalisateur pour Arnaud des Pallières et Emmanuel Mouret, puis fonde avec deux amis la société de production *Années Zéro*. Après quelques films d'étude, il réalise le court métrage *Le naufragé*, en 2009, puis en 2011 un moyen métrage qui en est la suite, *Un monde sans femmes*. Tournés à Ault, sur la Côte d'Opale en Picardie, les deux films ont le même personnage central : Sylvain, un homme solitaire, vieux garçon, timide et maladroit, incarné par Vincent Macaigne. Dans *Le naufragé*, Sylvain accueille chez lui un cycliste parisien ayant échoué sur une route picarde suite à une séparation amoureuse à laquelle le protagoniste va se mêler. Dans *Un monde sans femmes*, il rencontre une mère et sa fille en vacances, présences féminines qui bouleverseront momentanément sa vie. Très bien reçus dans les festivals (*Un monde sans femmes* est primé à Belfort, Brive, Pantin, Amiens), les deux films sortent ensemble en salle en 2012, connaissant alors un bon accueil critique et un relatif succès public. Guillaume Brac apparaît d'emblée comme l'un des réalisateurs les plus prometteurs de sa génération. On le compare alors aux cinéastes français dont il se revendique le plus : Éric Rohmer, Jacques Rozier et Maurice Pialat.

Dans *Le naufragé* et *Un monde sans femmes*, on trouve déjà les principaux éléments de son cinéma : des histoires de rencontres, des personnages en vacances, l'importance primordiale accordée au lieu, le goût des acteurs. Son premier long métrage, *Tonnerre* (2013), tourné dans la ville du même nom (dans l'Yonne), décline à nouveau ces thèmes et aspects mais avec plus d'âpreté. C'est une chronique douce-amère qui vire au film noir. On y retrouve Vincent Macaigne, en rockeur dépressif, dont le père est incarné par

un Bernard Ménez plus grave que d'habitude. À ce film hivernal et neigeux, succède le très estival *Contes de juillet* (2017), réalisé lors d'un atelier avec des jeunes acteurs du conservatoire. Guillaume Brac y retrouve une légèreté de moyens et de propos à travers des histoires d'amour, de désir et de jalousie entre étudiants. Le film est constitué de deux récits. Le second (*Hanne et la fête nationale*) est en grande partie tourné à la cité universitaire. Le cinéaste y intègre, dans une fin au ton plus tragique, les échos radio-phoniques d'un événement contemporain au tournage : l'attentat de Nice du 14 juillet 2016. La première partie (*L'amie du dimanche*), centrée sur deux collègues de travail décidant de passer un dimanche ensemble, est quant à elle filmée dans l'Île de loisirs de Cergy-Pontoise. C'est justement à ce lieu qui lui est cher que Guillaume Brac consacre entièrement son film suivant : *L'île au trésor*. Ce film est son deuxième documentaire après le moyen métrage *Le repos des braves* (2016), consacré à un groupe de cyclistes amateurs vétérans faisant un périple à travers les Alpes. Mais la frontière entre documentaire et fiction n'est jamais étanche chez Guillaume Brac : ses fictions se nourrissent constamment de la réalité extérieure (lieux, météorologie) et des imprévus de tournage, tandis que ses documentaires laissent toujours une place à l'imaginaire et à la rêverie. ■

L'enfance

● Sous le signe de l'enfance

Pour Guillaume Brac, le désir de filmer l'Île de loisirs de Cergy-Pontoise est intimement lié à son enfance. C'est un lieu qu'il a fréquenté lorsqu'il était petit : « *On habitait pas très loin, mes parents nous y emmenaient de temps en temps avec mes frères et sœurs, c'était une sortie du weekend¹* », raconte-t-il. Dans le film, la seule véritable trace de cette dimension autobiographique se trouve dans la dédicace finale : « À mon frère Clément, À l'enfance éternelle ». Ces quelques mots lient des souvenirs partagés avec un frère à une vision plus générale et mélancolique. « L'enfance éternelle », c'est l'idée que l'enfance perdure en nous après qu'on l'ait quittée, dans notre mémoire, notre conscience mais aussi à travers les générations d'enfants qui nous succèdent et revivent des sensations que nous avons vécues. Ainsi le film part secrètement du passé intime du cinéaste pour le projeter dans un présent plus universel, partageable par tous.

● Le royaume de l'enfance

L'Île au trésor est placé sous le signe de l'enfance dès son titre, reprise de celui de l'un des plus célèbres romans de la littérature pour la jeunesse, signé Robert Louis Stevenson. Pour Guillaume Brac ce choix de titre est d'abord lié à son plus ancien souvenir de l'Île de loisirs : un immense bateau pirate en bois, attraction qui a depuis été détruite. De plus, la reprise du titre de Stevenson permet de réunir les trois sujets centraux du film : l'enfance, omniprésente, l'aventure, qu'elle soit ludique ou imposée par la vie et la « piraterie », une propension générale à contourner les règles. D'emblée, il indique au spectateur que derrière son aspect sociologique, ce documentaire sera surtout traversé par tout un imaginaire enfantin.

Dans ses interviews, Guillaume Brac a qualifié à plusieurs reprises l'Île de loisirs de « royaume de l'enfance ». Tel qu'il la montre, ce sont effectivement les enfants et l'esprit d'enfance qui semblent y dominer. Le film commence en suivant une bande de gamins qui y entrent clandestinement, avant de s'attarder sur des groupes d'enfants plus petits accompagnés par des animateurs. Soit deux manières très différentes de profiter du lieu : une escapade buissonnière et une sortie surveillée par les adultes. Par la suite, nous verrons beaucoup d'autres enfants, seuls ou avec leurs parents, jusqu'à ce qu'il s'achève sur un garçon (Joelson) qui arpente l'île avec son petit frère (Michael), en lui apprenant à nommer les couleurs en anglais ou à lire les panneaux d'instructions. La dédicace finale – « À mon frère Clément, À l'enfance éternelle » – raccorde de manière émouvante avec cette dernière image de deux frères partant ensemble à la découverte du monde.



● Cinégénie des enfants

Dans ce film où les adultes évoquent très souvent des souvenirs ou les circonstances qui les ont amenés là, les enfants incarnent une sorte de pur présent, de rapport immédiat avec le lieu et tout ce qui le compose. C'est ce que démontre parfaitement la séquence avec Joelson et Michael, où le petit frère en est encore à appréhender le monde comme s'il le découvrait pour la première fois, encore au stade où il doit apprendre à reconnaître et nommer les choses. Ailleurs, à l'inverse des adultes qui se retournent vers leur passé, l'enfant est celui qui peut encore s'inventer ou rêver un futur, comme cette petite fille qui énumère à sa mère la liste de tous les métiers qu'elle aimerait faire plus tard.

Tandis que les adultes sont souvent filmés dans des positions statiques, assis ou étendus sur l'herbe, les enfants sont généralement en mouvement. Leur façon d'être en plein dans le présent passe aussi par cette mobilité constante. Pour le réalisateur, ils représentent en cela une matière cinématographique passionnante : « *J'ai toujours été fasciné par la façon dont la vie vient animer ou remplir un cadre de cinéma. Et la quintessence de ça, c'est des enfants sur une plage, avec ce foisonnement, cette multiplicité d'actions simultanées, qui font qu'on pourrait revoir un plan cent fois et remarquer à chaque fois des détails différents.* » On le ressent particulièrement dans les plans où les enfants sont filmés en groupe, notamment les plans larges s'attardant sur les baignades qui apparaissent effectivement comme des accumulations d'actions simultanées, désordonnées et imprévisibles. Cela se manifeste également au son, à travers un brouhaha de voix aiguës, de cris et de rires de gosses, que l'on entend justement au générique de début – autre manière de donner le « la » sur la place des enfants dans le film.

La part d'enfance du film passe aussi par certains adultes. Dans la scène filmée depuis le petit train qui traverse la base, une fillette au premier plan regarde par la fenêtre. Elle figure de manière explicite la place accordée au regard de l'enfant, à l'enfance comme intermédiaire entre le cinéaste et la réalité. Mais un autre élément important intervient : la voix du chauffeur (qui restera en off, nous ne verrons jamais son visage) expliquant aux passagers qu'il avait un train électrique lorsqu'il était enfant, et qu'il l'a d'une certaine façon retrouvé dans ce petit train qu'il conduit aujourd'hui. Pour lui, travailler dans ce « royaume de l'enfance » c'est donc aussi une manière de prolonger la sienne. C'est aussi le cas de Jérémy, le beau jeune homme blond chargé des pédalos. Guillaume Brac le décrit ainsi : « *C'est quelqu'un qui a une pureté, un rapport aux autres et à la vie d'une simplicité et d'une spontanéité déconcertantes. Il y a quelque chose chez lui d'un Peter Pan, avec cette peur de grandir et de quitter ce monde de l'enfance.* » Pour Jérémy, qui y reste tard le soir, à des heures interdites, l'île semble en effet représenter une part d'enfance préservée des contraintes extérieures : un infini terrain de jeu et de joie dont il aimerait ne jamais avoir à sortir. ■

¹ Tous les propos de Guillaume Brac sont issus de l'entretien donné à l'occasion du dossier de presse et mené par Elsa Charbit, à l'exception de ceux faisant l'objet d'une note de bas de page.



Un lieu à la fois réel et idéal

● Nature et artifice

L'île de loisirs de Cergy-Pontoise (c'est ainsi qu'on l'appelle depuis 2015, son précédent nom officiel était Base régionale de plein air et de loisirs) est située à 35 kilomètres à l'ouest de Paris, sur les communes de Cergy et Neuville-sur-Oise. À partir de 1972, le lieu est aménagé pour des baignades, mais l'île est inaugurée en 1977 et a depuis été plusieurs fois réaménagée, avec de réguliers ajouts d'activités. Aujourd'hui, elle s'étend sur 1 250 hectares avec, entre autres points forts : six étangs alimentés par des nappes phréatiques, une plage de sable fin, un télési nautique, un stade d'eau vive, des rapides artificiels permettant de pratiquer le rafting et le kayak, une vague de surf (inaugurée en

2013)... Située sur une zone urbanisée, elle est constituée d'espaces très différents, certains balisés et surveillés, d'autres plus sauvages. C'est ce que montre bien Guillaume Brac dès le début du film, en faisant se succéder l'entrée empêchée d'un groupe d'enfants, par l'issue principale, couverte, bétonnée et entourée de grilles et de barrières puis l'entrée clandestine de ces mêmes enfants par la traversée d'un cours d'eau qui ressemble presque à un coin de campagne. Le film va ainsi mettre en valeur les contrastes entre les différents types d'architectures et de paysages que contient l'île qui, selon les scènes, peut apparaître comme un parc très contrôlé ou au contraire quasi sauvage. En suivant Jérémy du stand de pédalos dont il s'occupe jusqu'à la pyramide abandonnée, en passant par les pylônes d'où il plonge ou par le parking d'où il repart, on traverse toute la richesse de l'île en même temps que plusieurs façons de l'éprouver : comme un lieu de travail aussi bien que d'évasion buissonnière. « *Ce que j'aime dans cette île de loisirs,*



c'est le mélange entre nature et artifice. Il y a quelque chose de l'ordre de l'impur », déclare le réalisateur. Cette diversité et cette hétérogénéité renforcent le sentiment qu'elle constitue une sorte de petit monde à part entière, avec ses propres règles, ses différentes populations et ses multiples paysages.

● « La banlieue sans la banlieue »

À plusieurs reprises, Guillaume Brac a affirmé qu'il avait dans *L'île au trésor*, filmé « *la banlieue sans la banlieue* » : « *Mon parti pris a été de filmer la banlieue, tout en la laissant dans le hors champ.* ». D'après ce que le film montre, on peut l'interpréter ainsi : on trouve dans ce lieu beaucoup d'aspects de la banlieue parisienne, notamment une diversité de classes sociales (du prolétariat à la classe moyenne) et d'origines (géographiques, culturelles, religieuses) mais sans les clichés inhérents à la représentation habituelle de la banlieue, et sans les tensions et conflits qui y sont liés dans les

médias ou l'imaginaire collectif. C'est comme si l'état de vacance, l'élan ludique et joyeux de ceux qui se retrouvent là les libérait momentanément du poids du quotidien et des divisions sociales, et rendait possible une cohabitation heureuse, des rencontres. « *Il vient dans ce lieu des gens très différents, qui tous n'ont pas eu, loin s'en faut, la même enfance, les mêmes chances. Mais tous sont réunis par une communauté d'émotions et de sentiments, ceux qu'éveille une journée d'été, une journée de vacances* », dit le réalisateur. Et cela rejoint profondément son idéal de cinéma, dont l'île est une sorte de métaphore : « *J'ai grandi dans un milieu privilégié dans lequel j'aurais pu rester enfermé, coupé de tout un pan du monde. Je crois que, sans en avoir conscience, je me suis mis à faire des films pour essayer de gommer certaines frontières, chercher une forme de dénominateur commun entre les hommes.* ». C'est cette dimension harmonieuse qu'il cherche dans l'île, en la filmant comme un témoin bienveillant plutôt que comme un sociologue froid ou un journaliste avide de spectaculaire. Nous n'avons cependant pas le sentiment d'être face à une idéalisation lénifiante, notamment parce que tous les témoins rencontrés par Guillaume Brac en confirment sa vision positive.

● Les rescapés

L'île de loisirs apparaît comme un refuge, pour ceux qui viennent s'y divertir en marge de la ville et des problèmes quotidiens, aussi bien que pour ceux qui ont fui un pays qui leur était devenu invivable. Dans la dernière partie du film, Guillaume Brac donne en effet la parole à des immigrés et des réfugiés qui fréquentent l'île ou y travaillent. Notons que cela renvoie à une fonction réelle du lieu, puisqu'il a accueilli 110 réfugiés syriens en 2015 et 150 migrants venant du campement de Stalingrad en 2016. Un couple de réfugiés afghans explique que lorsqu'ils sont retournés en Afghanistan en 2004, dix ans après leur départ, « *C'était pas le même pays* ». « *Quand on va là-bas, on se sent étrangers* », ajoutent-ils. En même temps, la femme dit que la partie de l'île où ils viennent régulièrement pique-niquer en famille lui rappelle un coin de son pays : « *Pourquoi on vient ici ? Parce que ça nous rappelle un peu la ville de maman : en haut la montagne, en bas la rivière et puis la verdure. C'est exactement pareil. C'est tellement beau à voir.* ». En somme, ceux qui ne se sentent plus chez eux dans leur pays d'origine, y trouvent une forme de substitut dans une parcelle de l'île. De même, Guillaume Brac donne une précision qui n'apparaît pas dans le film : l'homme que l'on voit à plusieurs reprises en compagnie des cygnes est un russe qui affectionne cette partie du parc car elle lui rappelle les lacs de son pays. C'est comme si l'île était une réserve de paysages où chacun pourrait retrouver ceux dont il a dû s'éloigner.

Le film met donc en évidence deux aspects du lieu :

- 1) sa matérialité et son présent, tout ce que le cinéma enregistre en direct ;
- 2) sa part de virtualité, c'est-à-dire la multitude d'autres lieux, réels ou imaginaires, qu'elle évoque dans la conscience et la mémoire de chaque visiteur. Guillaume Brac assume sa propre subjectivité lorsque, par exemple, il affirme que la pyramide où se rendent Jérémy et ses amis lui « *fait penser à la mythologie précolombienne, aux Incas ou à l'Égypte* ». Ailleurs, c'est par sa mise en scène autant qu'à travers un témoignage, que le paysage de l'île se double d'un autre.

C'est particulièrement frappant dans la séquence avec le veilleur de nuit guinéen. Lorsqu'on entend ce dernier raconter les humiliations et épreuves qu'il a traversées dans son pays, on ne voit que des plans nocturnes éclairés à la lampe torche, dont beaucoup de clôtures et de grilles : ces images correspondent à son travail mais, mêlées à son récit, elles évoquent aussi le territoire hostile qu'il a fui. « Plus on entre dans son récit, plus j'ai l'impression que le paysage se transforme. On est à la fois sur cette plage de Cergy et quelque part en Afrique² », commente Guillaume Brac. Pour cet homme, comme pour le couple d'afghans ou le Russe aux cygnes, il s'agit d'un voyage dans le temps autant que dans l'espace. On en trouve un autre exemple lorsque le professeur à la retraite évoque ce qu'était l'île autrefois. « Je trouve que c'était mieux du temps où c'était sauvage. La grande banlieue, c'était presque la campagne à l'époque », affirme-t-il alors qu'on le voit justement se baigner dans une partie assez sauvage qui contredit un peu son propos ou qui, du moins, nous donne une idée de ce qu'était ce lieu à l'origine. Il est d'ailleurs fort probable que cet homme nostalgique choisisse d'aller précisément dans la partie la plus vierge de l'île, celle qui a été la moins transformée depuis sa jeunesse.

« J'ai observé que beaucoup de gens qui viennent là projettent dans cet endroit des souvenirs d'ailleurs. »

Guillaume Brac



● Un Éden

Au moment d'évoquer des questions plus sociales ou politiques, nous reviendrons sur la part utopique de l'île de loisirs telle que nous la présente Guillaume Brac. Constatons pour le moment que la variété de ses paysages, leur capacité à aviver l'imaginaire, à évoquer un passé perdu, ou à accueillir l'autre, en font une sorte de lieu édénique aux yeux de certains. « Je redoute le moment où je vais partir. (...) C'est mon grand jardin, ici », dit Jérémy, pour qui cet endroit ne semble faire qu'un avec ce qu'il lui reste d'enfance. Plus explicite dans l'analogie biblique, le professeur à la retraite dit quant à lui : « ici en fermant bien les yeux, on peut encore se croire dans le paradis terrestre ». L'aspect quasi religieux du rapport à ce lieu apparaît aussi dans les propos du veilleur de nuit guinéen lorsqu'il affirme : « Seul le bon dieu sait comment je me suis arrangé à être ici ». Il parle probablement de la France, mais sur des images qui nous font inévitablement entendre ses paroles comme un commentaire sur le territoire où il travaille. Doit-on conclure de tout cela que l'île de loisirs serait une version miniature et idéale de la France ? ■

2 Entretien avec Josephine Leroy, *Trois Couleurs*, 12 juillet 2018.



Mise en scène

Un art de la distance

Bien que peu ostentatoire, la réalisation de Guillaume Brac n'est pas pour autant dénuée de partis pris forts. Plus proche d'un peintre que d'un reporter, il ne cherche pas à filmer des événements exceptionnels ou à se plonger au cœur de l'action mais plutôt à capter la vie telle qu'elle s'offre et à la laisser se déployer dans le plan. « *On a tourné beaucoup de plans que je qualifierais de "plans Lumière", assez primitifs, fixes, larges, dans lesquels la vie s'installe et se déploie. Comme celui du pont au début, avec ces adolescents qui sautent et tous les enfants des centres de loisirs, qui applaudissent et crient joyeusement* », explique-t-il. Il accorde donc une importance primordiale au cadre et à la composition, privilégiant la caméra sur pied (plutôt qu'à l'épaule) et des plans larges (il n'y a pratiquement aucun gros plan dans le film). Associés à une durée qui donne au plan le temps de respirer et d'évoluer, ces cadres amples laissent aussi au spectateur le loisir d'y promener son regard au-delà du sujet central. Chacun peut ainsi s'attarder sur un détail ou sur un élément du décor qui échappera peut-être à un autre spectateur.

● Distances

Guillaume Brac ne s'intéresse pas aux individus seuls mais à leurs rapports avec les autres ou avec le paysage. Même lorsqu'il se rapproche de certains personnages, il tient à toujours les raccorder à ce qui les entoure. Les plans larges lui permettent de filmer longuement des groupes, des interactions entre les êtres ou avec le décor, sans en interrompre la continuité au montage. Quand il filme une rencontre ou une discussion, quelle qu'elle soit (conversation entre amis, scène de drague, interpellation de visiteurs par un surveillant), il fait généralement en sorte que tout le monde soit réuni dans le même cadre, côte-à-côte ou face-à-face, plutôt que de découper le dialogue en champ-contrechamp avec un interlocuteur puis l'autre à l'image successivement.

Par ailleurs, il tient à ce qu'il y ait toujours le maximum de profondeur de champ, c'est-à-dire le plus de netteté à tous les niveaux du plan, afin que les individus autant que les espaces n'apparaissent jamais isolés les uns des autres. Derrière l'action centrale, on distingue presque toujours l'arrière-fond très nettement, que ce soit le paysage ou d'autres actions. Un exemple parmi cent : dans le long plan où le professeur à la retraite raconte sa rencontre avec une jeune femme lors de son voyage en Croatie, on peut voir derrière lui la pyramide où plus tard Jérémy emmènera des jeunes filles en balade. Par son cadre, Guillaume Brac met en évidence ce détail en le situant dans le prolongement de la diagonale formée par le corps de l'homme allongé. L'étrangeté de cette construction au milieu de ce paysage renvoie à un lointain un peu indéfini, dans l'espace aussi

bien que dans le temps, évoquant l'antiquité ou une architecture de science-fiction, qui résonne curieusement avec le récit de voyage qui nous est alors fait. Par ailleurs, cela permet de situer d'emblée ce lieu à part, avant que nous y retournions plus tard dans le film.

La distance que prend souvent Guillaume Brac vis-à-vis de ceux qu'il filme, ou sa façon de s'approcher d'eux progressivement relève aussi d'une forme de délicatesse. On sent constamment qu'il ne cherche pas à bouleverser la réalité à laquelle il s'attache ou à imposer sa présence. Il lui arrive régulièrement de filmer les gens de dos, parfois en train de s'éloigner de sa caméra immobile, comme s'il n'était que le témoin discret des êtres qui défilent devant lui. À plusieurs reprises, sa distance est marquée par la présence d'un objet entre sa caméra et le sujet sur lequel il s'attarde. Par exemple, lors de la première journée, il filme la négociation des dragueurs à la caisse en se plaçant derrière la grille d'entrée. Cela renforce l'impression de vérité de la scène, et double d'un peu de mystère une action pourtant assez triviale. Plus tard, pour filmer l'homme aux cygnes lorsqu'il descend vers le lac où il nagera au milieu des oiseaux, Guillaume Brac fait un très lent panoramique en plaçant sa



caméra de manière à ce qu'il y ait des arbres entre elle et son sujet, si bien qu'on distingue à peine ce dernier au milieu des végétaux. Ce parti-pris préserve toute la grâce de l'instant, et renforce le sentiment que cet homme silencieux entretient avec la nature une forme d'intimité un peu mystérieuse.

La largeur des cadres et leur profondeur de champ permettent aussi d'accorder toute son importance à un autre élément qui entre en jeu dans la composition des plans : la couleur. Cet aspect pictural est annoncé par la belle affiche du film, créée par l'illustratrice Nine Antico. Guillaume Brac n'est bien sûr pas directement intervenu sur les couleurs mais on sent qu'il a été très attentif à leur présence, à la façon dont elles contribuent à rendre vivants et beaux ces plans saisis dans la réalité. D'autant que les maillots de bains, combinaisons et autres vêtements de sport ajoutent des coloris très variés, souvent vifs, parfois même fluorescents, qui définissent eux aussi la singularité de l'été. Toutes ces tonalités très voyantes et artificielles contrastent avec les verts, bleus et ocres de la nature, un peu délavés par le soleil. Guillaume Brac a d'ailleurs conservé certains dialogues qui attirent notre attention sur les couleurs : les deux dragueurs auxquels une maître-nageuse fait ironiquement remarquer qu'ils ont le même maillot de bain jaune, et qu'il est assorti à un parasol ; l'enfant qui apprend à son petit frère les noms anglais des couleurs. Là encore, le cinéaste travaille en peintre : au tournage puis au montage, il compose à partir de ce que lui offre la réalité. Il n'invente pas une harmonie de toute pièce mais il l'organise grâce à son regard patient et attentif.



● Mouvements de caméra

Privilégier les plans fixes, c'est laisser les mouvements de la réalité se déployer par eux-mêmes plutôt que de les créer par la mise en scène. Et si Guillaume Brac s'autorise quelques mouvements de caméra – généralement des panoramiques –, c'est principalement pour accompagner certains déplacements. À de rares moments, la caméra n'est alors plus sur pied mais à l'épaule ou à bout de bras. C'est le cas lorsque le réalisateur et son chef opérateur suivent les déplacements d'enfants aventureux qui nécessitent d'aller vite et de rester à leur hauteur : les fraudeurs du début, au moment où ils traversent le cours d'eau ; Joelson et son petit frère Michael lorsqu'ils explorent l'île. D'autres travellings sont produits en plaçant la caméra sur un véhicule, que ce soit un hors-bord, un paddle, la voiture du veilleur de nuit ou le petit train. C'est une manière de changer de point de vue et de vitesse, tout en traversant un espace plus vaste. C'est particulièrement beau dans la scène où Jérémy et ses amis se dirigent vers la pyramide et la traversent. On découvre ce lieu étrange, ses variations de couleurs et de lumière, au fur et à mesure que les paddle avancent, ce qui en renforce l'aspect un peu irréel.

Deux séquences avec d'amples mouvements de caméra ont un statut plus particulier. D'abord la scène du petit train, importante car, grâce au véhicule et aux travellings qu'il permet, nous avons pour la première fois une vue transversale du lieu, donnant à voir tout son foisonnement. Une autre scène filmée avec des travellings lui fait écho, c'est la traversée nocturne d'une partie de l'île dans la voiture du veilleur de nuit. C'est en quelque sorte le pendant « négatif », au sens photographique, de la scène du petit train : le jour a fait place à la nuit, la multitude à un désert, la lumière solaire à celle de phares de voiture, la gaieté enfantine à un témoignage dur. La désertification du lieu et de l'image y est

poussée jusqu'à ne montrer personne dans le véhicule, ce qui fait que ces plans peuvent quasiment être considérés comme des plans subjectifs.

● Voix autonomes

La qualité et la subtilité des sons d'ambiances (cris d'enfants qui s'amusent, annonces dans les haut-parleurs, chants des oiseaux, aboiements des chiens, etc.) démontrent qu'un grand soin a été apporté au mixage du film. Le seul effet sonore volontairement notable est la façon dont les voix sont parfois en décalage ou détachées par rapport aux images. Ainsi, dans le plan où une petite fille énumère à sa mère tous les métiers qu'elle aimerait faire plus tard, il y a un net écart entre la distance assez lointaine où est placée la caméra et la proximité du son, et cet écart se creuse tout au long du plan puisque les deux silhouettes s'éloignent tandis que le son garde toute son intensité. Ce traitement du son associé à la délicate distance dans laquelle se maintient le réalisateur (évoquée plus haut) renforce le sentiment d'intimité de ce dialogue.

À d'autres moments, les voix d'un plan se prolongent ou commencent sur un autre. Exemple discret : lorsqu'un homme sur un hors-bord signale à ceux qui se trouvent près de l'eau qu'ils sont dans une zone où la baignade est interdite, on continue à entendre ses consignes sur le plan suivant, montrant l'homme aux cygnes debout face au lac. Il est fort probable qu'il s'agisse d'un « trucage » et que la scène du hors-bord ait eu lieu ailleurs et à un autre moment, mais ce chevauchement donne le sentiment que la voix de l'homme et le son de son bateau proviennent du hors-champ immédiat. Outre qu'il permet de raccorder deux séquences et deux espaces, ce mixage prend plus tard un tour ironique puisque l'homme aux cygnes désobéira aux recommandations du surveillant en allant se baigner juste après !

Mais le cinéaste opère des chevauchements encore plus sensibles et décisifs. Lorsque le directeur de la base et son adjoint apparaissent pour la première fois, le son de leurs voix précède leur image. Ce décalage nous prépare aux témoignages qui viennent après, sous forme de voix qui restent off sans que l'on ne voie jamais le plan correspondant à leur enregistrement. Cela a lieu une première fois avec le professeur à la retraite, lorsqu'il évoque l'époque où l'île était plus sauvage. On entend sa voix uniquement sur un plan où il va se baigner dans le lac. Ce principe sera plus longuement développé, et sur un montage plus complexe, avec les longs témoignages de Jérémy, du veilleur de nuit et de l'exilé afghan. Outre son efficacité en termes d'émotion, cette autonomie des voix est justifiée par le fait que, dans toutes ces scènes, les témoignages se détachent eux-mêmes du présent dans une évocation du passé. Avec l'Afghan, le réalisateur se permet même un petit effet de

montage en passant du témoignage off au son direct afin que le « Joyeux anniversaire » qu'il adresse à un ami s'intercale au moment où il évoque le jour où il a failli être fusillé dans son pays. Loin d'être ironique, ce contraste entre son off et son direct nous fait alors ressentir tout le chemin parcouru par cet homme entre son terrible passé et son présent plus heureux. ■



Musique

Une ponctuation en ritournelles

● Une « comptine » coréenne

La musique de *L'île au trésor* est signée par le compositeur coréen Yong-jin Jeong, qui a souvent travaillé avec Hong Sang-soo, réalisateur admiré par Guillaume Brac. Ce dernier explique ainsi son choix : « *J'aimais aussi beaucoup l'idée de travailler avec un compositeur étranger, comme pour rester fidèle à la dimension universelle du lieu. J'avais également l'impression que mon film, dans sa forme comme dans sa sensibilité, entretenait des liens discrets avec le cinéma asiatique.* » La musique créée pour l'occasion par Yong-jin Jeong est simple et cristalline comme une comptine. Sa mélodie apparaît d'autant plus comme une ritournelle qu'elle revient régulièrement – six fois en tout –, comme une ponctuation ou une charnière qui marque essentiellement le passage du temps. Par sa forme guillerette, quoique teintée de mélancolie, elle fait écho à l'omniprésence de l'enfance dans le film ; en tant que ritournelle, elle répond à la construction cyclique du montage.

On entend pour la première fois cette musique lorsque les cinq enfants avec lesquels s'ouvre le film parviennent jusqu'à la plage après être entrés en fraude dans l'île. Elle débute lorsque, heureux d'avoir réussi leur coup, ils se précipitent dans l'étang, puis elle se prolonge sur une image de la carte du lieu, suivie du titre du film puis d'un plan d'un groupe d'enfants traversant le pont. La mélodie semble ainsi lancer le vrai début du film, sous le signe de la joie et de la liberté enfantine.

● Passages

La ritournelle revient ensuite à cinq reprises. Tout d'abord pour marquer les quatre passages d'une journée à une autre, constitués de plans montrant la fin du jour, la nuit, et parfois le matin. Entre la troisième et la quatrième journée, elle intervient plutôt au milieu de la nuit entre le témoignage de Jérémy et celui de Bayo, le veilleur de nuit guinéen. Cela se justifie de plusieurs façons. Elle permet tout d'abord de faire une pause entre deux témoignages en voix off assez longs. Par ailleurs, si la musique fait office de charnière, on peut dire que la partie avec Bayo appartient déjà à une nouvelle journée. En tout cas, d'un témoignage à l'autre, le film change de registre, accède à plus de gravité, le témoignage de Bayo inaugurant une partie plus politique centrée sur les exilés. On peut aussi penser que cette musique plutôt enlevée aurait été certainement déplacée après le récit du veilleur de nuit guinéen, alors qu'elle correspond mieux au côté plus heureux et enfantin des propos de Jérémy.

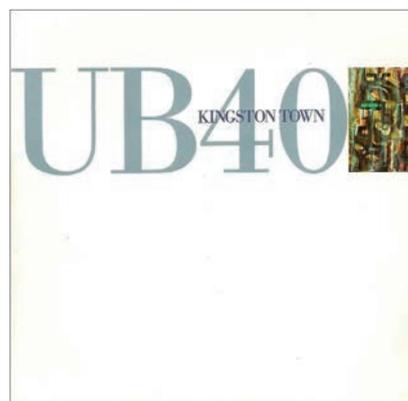
De façon générale, la musique marque toujours des passages. Pas seulement le passage des journées, mais aussi « *le lien entre des personnages de générations très différentes. Elle est très liée à la mélancolie du temps qui passe : le temps de l'été qui passe, le temps de la vie qui passe*³ ». On en a un très bel exemple lors du passage de la deuxième à la troisième partie. Dans le dernier plan de cette journée, Jérémy et ses amis s'éloignent en voiture sur le parking gris, la nuit commence à tomber. Après un plan de crépuscule,

on retrouve le professeur à la retraite, seul et se baignant au petit matin. Le contraste est émouvant, et la musique crée une continuité qui donne « *l'impression que la vie s'est écoulée et que c'est ce qui les attend dans cinquante ans* ».

L'autre moment où intervient cette musique est le long travelling (en deux plans) filmé depuis le petit train. Ce sont des plans un peu à part dans le film, qui nous offrent une vision plus transversale du lieu, reliant plusieurs espaces et une multitude d'individus et de groupes. La musique s'associe alors parfaitement au mouvement de caméra et à celui du train pour souligner une continuité et relier espaces et humains. De plus, le premier plan de cette scène est particulièrement emblématique de la place de l'enfance dans le film : hors champ, le conducteur évoque le train électrique qu'il avait autrefois tandis qu'au centre de l'image se tient une petite fille qui regarde par la fenêtre. Le côté comptine de la musique participe amplement à cette impression que ce petit train prolonge l'enfance et ses jouets.

● Kingston Town

Pendant le générique de fin, plutôt que la musique de Yong-jin Jeong, on entend la célèbre chanson *Kingston Town*, chantée par le groupe britannique UB40. Cette reprise d'un standard du reggae fut un énorme succès à sa sortie en 1990, en particulier en France. Le cinéaste avait alors treize ans, et ce tube lui évoque peut-être un été de son enfance, comme tant d'autres éléments du film. D'autant que la décontraction reggae de ce titre correspond totalement à la nonchalance des vacances au soleil. Et surtout, les paroles de la chanson font écho à la vision du film puisqu'elles évoquent un lieu rêvé où le chanteur aimerait vivre : Kingston, la capitale de la Jamaïque, berceau du reggae. « *Oh, la ville de Kingston / Le lieu où je souhaiterais être / Si j'avais le monde entier / Je le donnerai / Rien que pour voir les filles entrer en scène* », dit le texte (traduction depuis l'anglais). Il est beau, et significatif, que le film se termine ainsi sur un chant langoureux dédié à un lieu idéalisé. ■



³ Entretien avec Natacha Missoff et Léo Bourdet, bonus du DVD du film, Potemkine.



Récit Les temps d'une saison

Guillaume Brac est rentré du tournage de *L'île au trésor* avec 166 heures de rushes. Avec sa monteuse Karen Benainous, il s'est alors engagé dans un travail de montage très complexe qui s'est prolongé sur six mois. Le premier montage du film durait six heures, et il leur a fallu beaucoup « élaguer » pour aboutir à la structure actuelle. Dans un premier temps, ce film foisonnant peut donner le sentiment d'être peu structuré, contrairement à tant d'autres documentaires où l'on suit l'évolution d'une seule situation ou d'un seul sujet selon une dramaturgie proche de la fiction. Pourtant *L'île au trésor* est construit avec beaucoup de précision, mais pas à partir d'une seule ligne directrice ou selon un unique principe. Il est au contraire constitué d'une succession de petites scènes, de brefs portraits ou récits, à travers lesquels se dessinent plusieurs lignes thématiques ou narratives.

● Cinq jours, cet été-là

La colonne vertébrale du montage, la ligne qui traverse tout le film, est l'idée de montrer l'écoulement d'une saison. « *Le film crée la sensation du passage d'un été. C'était quelque chose de très important, notamment au montage, de faire sentir ce temps qui passe, presque sans qu'on s'en aperçoive, et de créer aussi cette mélancolie d'un été de plus qui se termine*⁴ », explique Guillaume Brac.

Cette « sensation du passage d'un été » nous est transmise à travers cinq journées seulement, celles-ci suffisant à elles seules à résumer tout l'esprit d'une saison de vacances. À quatre reprises, chaque passage d'une journée à une autre est clairement marqué par des plans montrant la tombée de

la nuit ou la nuit elle-même, toujours accompagné par la musique de Yong-jin Jeong que l'on entend jusqu'au début de la journée suivante [cf. Musique p.10]. Dans une journée, on peut discerner plusieurs moments liés au fonctionnement de l'Île de loisirs, pas systématiquement visibles à chaque fois : l'ouverture le matin (début de la journée 2), le temps des visiteurs (toutes les journées), l'après fermeture, où parfois certains employés restent pour profiter de l'île vide (journées 2, 3 et 5), la nuit où seuls restent les veilleurs de nuits (le film s'attarde surtout sur celle qui sépare les journées 3 et 4). D'une journée à l'autre, il s'agit de « *rentrer de plus en plus profondément dans les entrailles de ce lieu, partir du centre le plus visible et aménagé qu'est cette plage payante puis de s'éloigner petit-à-petit vers les zones plus secrètes avec les protagonistes (...) rentrer dans la nuit, dans des histoires plus troubles et mystérieuses*⁵. »

Chaque journée a sa caractéristique propre. La première (13 minutes environ) est une succession d'entrées dans l'île, qui accompagnent donc notre entrée dans le film : une bande d'enfants fraudeurs, un groupe d'enfants plus jeunes avec leurs accompagnateurs et trois dragueurs. Dans la seconde journée, la plus longue (34 minutes environ), on ne voit pas d'entrées, tous les êtres rencontrés sont déjà dans le lieu. Ils sont plus nombreux et l'on s'attarde plus longuement sur eux. C'est la journée d'exploration, où l'on découvre toute la palette de personnes et de situations de l'île, dont certaines esquissées dans la journée précédente : interventions de vigiles, dragueurs, groupe d'enfants dans l'étang, Jérémy et ses amis, etc.

4 Entretien avec Marie Richeux, émission *Les Temps qui courent* du 27 juin 2018, France Culture.

5 Guillaume Brac, entretien avec Natacha Missoff et Léo Bourdet, bonus du DVD du film, Potemkine.

La troisième journée (15 minutes environ) est plus introspective et mélancolique, ce qu'atteste une météorologie plus maussade, un ciel gris. Elle laisse plus de place aux témoignages en voix off de personnages déjà vus dans la journée précédente (le professeur à la retraite, Jérémy), qui tiennent des propos concernant leurs rapports au lieu, emprunts d'une certaine nostalgie (le professeur regrette l'époque où l'endroit était plus sauvage, Jérémy craint le jour où il devra quitter ce qu'il considère comme son « *grand jardin* »). Le veilleur de nuit guinéen qui témoigne après la fin de la troisième journée donne le ton de la quatrième (20 minutes environ), centrée sur la présence de visiteurs du monde entier, dont des exilés. Cette quatrième journée donne une dimension plus clairement politique au caractère accueillant de l'île. La cinquième journée (9 minutes environ) évoque la fin de la saison, avec l'orage, qui « *marque un peu symboliquement la fin de l'été* », et diverses discussions du directeur ou des employés sur la fin des vacances. Puis le film se termine sur une sorte d'épilogue de 4 minutes avec Joelson et son petit frère Michael. Ils traversent plusieurs endroits de l'île déjà vus précédemment mais désormais déserts. Même si cette scène paraît plus intemporelle, leurs cartables indiquent que nous sommes en période scolaire, dans l'après vacances.

● Récits et portraits

À l'intérieur de chacune de ces journées, le film est constitué de petites séquences, à chaque fois centrées sur un personnage ou un groupe. Au tout début, on pénètre dans l'île de loisirs en suivant cinq enfants qui essaient d'abord de négocier une entrée sans leurs parents, puis qui entrent finalement en douce en traversant un cours d'eau. On les retrouve très vite après, appréhendés par des surveillants qui leur demandent leurs billets puis les raccompagnent à la sortie. Fin de cette petite histoire, qui va être immédiatement suivie d'une vignette autour d'un groupe d'enfants plus petits que l'on suit en quelques plans, depuis son entrée dans l'île jusqu'à l'étang. D'un plan à l'autre, Guillaume Brac se rapproche progressivement d'une fillette à la peau noire, avec un maillot de bain bleu et des lunettes à monture rouge. La fin de cette petite séquence étant uniquement centrée sur elle pataugeant dans l'eau. Ces deux exemples sur lesquels s'ouvre le film résument bien les deux principes qui régissent la plupart des scènes du film et que l'on peut schématiquement définir ainsi : le récit où l'on suit l'évolution d'une situation, souvent autour d'une rencontre ou d'une confrontation entre plusieurs personnages / le portrait où l'on suit plutôt l'évolution du regard et de l'attention du cinéaste sur un groupe ou un individu. Par exemple, la séquence où une petite fille et sa mère discutent, croisent un chat puis vont sur la plage, relève plus du portrait. Comme tout ce qui concerne l'homme aux cygnes ou le professeur de mathématiques à la retraite. Tandis que les diverses séquences avec des dragueurs relèvent plus du récit, avec des moments qui pourraient même tout à fait se retrouver dans un film de fiction. Le côté portrait va se développer tout au long du film, jusqu'à intégrer des témoignages ou des réflexions des sujets eux-mêmes (le prof de maths, le veilleur de nuit, Jérémy, l'exilé afghan). Et souvent, ces témoignages relèvent à leur tour du récit, mais sur des événements passés. Bien sûr, il arrive que récit et portrait se

confondent, notamment lorsqu'un personnage prend beaucoup d'importance. C'est le cas pour Jérémy que l'on suit d'abord dans ses aventures avant qu'il ne se livre au cinéaste dans un témoignage qui est presque un commentaire ou une explication introspective de ce que nous avons vu de lui, voire même du film dans son ensemble.

● Rimes et variations

Le film joue très subtilement sur l'idée que les journées se répètent sans pourtant être jamais tout à fait les mêmes. Pour cela, le montage crée des rimes et des variations sur des types de situations ou de personnages que l'on va retrouver à plusieurs reprises. Par exemple, la scène où deux enfants prénommés Amine et Amine tentent d'escalader l'une des entrées du lieu et sont appréhendés par deux vigiles compréhensifs fait écho à la scène des fraudeurs du début. On retrouvera également trois scènes de drague. On peut dire aussi que le témoignage du veilleur de nuit guinéen et celui de l'exilé afghan se répondent. Ou remarquer que le professeur à la retraite et l'homme aux cygnes ont en commun d'être des hommes solitaires, à peu près du même âge et qui semblent avoir un rapport quotidien avec l'île. Selon le principe des variations, l'important est bien sûr ce qui différencie chacun des éléments qui se font écho. Par exemple, les dragueurs de la première journée sont évoqués en trois plans seulement, et ils se cassent systématiquement le nez face aux jeunes filles qu'ils abordent ; ceux de la seconde journée sont suivis plus longuement, et l'on s'attache à l'un d'eux, Reda, qui a réussi à donner son « snap » à une jeune fille, ce qui le plonge dans des rêves de mariage et d'enfants ; enfin, ce qui peut ressembler à une simple drague de la part de Jérémy (le seul qui parvient véritablement à revoir une jeune fille abordée) aboutit finalement à une belle escapade dont l'enjeu n'est pas que la séduction.

Ce jeu sur les variations est renforcé par le fait de retrouver certains personnages d'une journée à une autre : le prof à la retraite, l'homme aux cygnes, Jérémy, la petite fille aux lunettes rouges (vue lors de la première journée, on la retrouve sur un pédalo dans la seconde journée), Joelson et son petit frère Michael (qui réapparaissent à la toute fin). Bien entendu, ces journées ont été reconstituées avec des plans qui n'ont pas forcément été filmés le même jour. La fonction de tous les employés de l'île sur lesquels s'attarde Guillaume Brac – vigiles, surveillants, responsables d'activités, maîtres-nageurs –, fait qu'ils agissent à peu près tous de la même façon face à des problèmes récurrents, des situations qui se répètent. Cela renforce ce sentiment de rimes et de variations, même si Guillaume Brac en fait sortir certains de leur simple rôle d'employé en les suivant ailleurs ou en les faisant témoigner (Jérémy, le veilleur de nuit). Un cas très particulier de retour d'une même situation, en l'occurrence toujours filmée à peu près de la même manière, est l'intervention régulière (quatre fois en tout) du directeur et de son adjoint. Contrairement à tous les autres, ils sont à l'intérieur, comme isolés du reste. Ils décident des règles du monde extérieur, au point que Guillaume Brac dit d'eux qu'ils jouent le rôle de parents dans ce lieu où tout le monde retombe un peu en enfance. Leurs réunions apparaissent comme des commentaires, responsables et rationnels, de certaines scènes ou situations du film, leurs discussions faisant toujours plus ou moins écho à des choses que nous avons vu



ou que nous verrons : la météorologie, la présence des animaux, l'indiscipline de certains responsables des pédalos, la fin de la saison...

● Entrecroisement des temps

Guillaume Brac évoque une autre ligne directrice de son montage : « *un glissement d'une certaine forme d'insouciance, de joie, de jeunesse vers plus de gravité et de mélancolie* ». Effectivement, on passe progressivement de plans enregistrant le présent, avec sa part de joie et d'insouciance (que les enfants incarnent mieux que quiconque), à des évocations du passé. Ce sont surtout les témoignages qui permettent de faire surgir cette autre temporalité : celui du professeur de mathématiques évoquant divers souvenirs ; ceux du Guinéen et de l'Afghan racontant les tragiques raisons de leur exil. Jérémy se trouve quant à lui dans une sorte d'entre-deux : il tente de prolonger la joie instantanée de l'enfance, tout en sachant qu'elle va lui échapper, qu'il va falloir bientôt la quitter. Il incarne ainsi parfaitement l'idée mélancolique qui sourd de plus en plus du film : « *La mélancolie du film tient à ça, à cette idée que les choses ont nécessairement une fin, que la jeunesse ne dure pas éternel-*

lement, qu'une journée d'été est déjà presque terminée à peine après avoir commencé. » Pour faire ressentir cela, Guillaume Brac va parfois jusqu'à suggérer l'avenir, à travers des raccords de montage s'appa-

rentant à une ellipse temporelle. Ainsi, dans le passage de la deuxième à la troisième journée, l'image de Jérémy et de ses amis s'éloignant en voiture fait place à celle du retraité, seul au petit matin. Guillaume Brac souhaitait que l'on ait ici « *l'impression que la vie s'est écoulée et que c'est ce qui les attend dans cinquante ans*⁷ ». De même, la phrase que prononce Reda après s'être fait mal à l'entrejambe en tombant de flyboard – « *Eh, moi j'ai envie d'avoir des enfants avec Emma !* » – est suivie du plan de la fillette dans le petit train, comme si elle figurait alors, le temps d'un raccord, le futur enfant du jeune homme.

Ainsi, progressivement, Guillaume Brac entrecroise plusieurs temporalités qui donnent le sentiment que ces cinq journées d'un été sont traversées par des vies entières, avec leurs souvenirs, leurs malheurs et leurs espoirs. ■

⁶ Entretien avec Marie Richeux, déjà cité.

⁷ *Ibid.*

Filiations

Au bord de l'eau

● De *L'ami de mon amie* à *L'amie du dimanche*

« C'est à travers ce film que mes propres souvenirs d'enfance se sont réveillés⁸ », dit Guillaume Brac à propos de *L'ami de mon amie* d'Éric Rohmer (1987), dont quelques scènes se déroulent dans l'Île de loisirs de Cergy. La découverte de ce film, tourné l'année de ses dix ans, eut un rôle essentiel dans son envie d'être réalisateur, parce qu'il connectait sa propre histoire avec celle du cinéma : « *J'ai ressenti une émotion très spéciale en retrouvant dans un film important pour moi un décor de ma propre vie. D'un seul coup, ce lieu a pris une sorte d'aura un peu mythique (...) ça me reliait intimement à ce monde du cinéma qui m'attirait follement, c'était déjà comme y avoir un petit pied, comme si ça me donnait le droit de faire du cinéma moi aussi*⁹ ». Pour Guillaume Brac, filmer l'Île de loisirs c'était donc revenir à la source de sa mythologie intime, là où son enfance et le cinéma se sont confondus pour légitimer sa vocation de cinéaste.

Commençons donc par revenir au film d'Éric Rohmer. Ce dernier a toujours accordé beaucoup d'importance à l'urbanisme et à l'architecture, et il a choisi de situer *L'ami de mon amie* à Cergy-Pontoise parce qu'il s'intéressait fortement à ce que l'on a appelé à partir du milieu des années 60 les « villes nouvelles ». Ici, la ville est quasiment un personnage du film, dont le cinéaste a tenu à filmer de nombreux aspects, dont l'Île de loisirs. C'est là que se noue une liaison amoureuse secrète entre Fabien, dont la compagne est en vacances, et l'indécise Blanche. Fabien va régulièrement faire de la planche à voile sur le lac et il convainc Blanche de l'accompagner. C'est lors d'une journée de baignade et de promenade dans l'île que leur attirance va se déclarer. Cette longue séquence débute sur la plage puis se termine dans une forêt, loin de la foule, où le couple s'embrasse pour la première fois. Autour de la plage, Rohmer prend le temps de saisir l'ambiance du lieu en insérant dans la fiction une série de plans de nature documentaire. Plus tard, avant d'atteindre la forêt, le couple se retrouve seul dans un coin plus sauvage. Ils apprécient cette solitude, mais dans des termes qui ont souvent été considérés comme l'expression du mépris de classe dont font parfois preuve les personnages de Rohmer. Fabien : « *C'est bien, ça change des odeurs de friture et des papiers gras. (...)* » / Blanche : « *Bien moi, tu vois, c'est comme si je voyageais dans un pays étranger, où j'accepte les choses, les odeurs en particulier, qui me répugnent ailleurs. En fait, c'est plutôt un voyage dans le temps que j'ai l'impression de faire. Tu sais, quand les ouvriers allaient pique-niquer au bord de la Seine ou de la Marne. Je pensais que ça n'existait plus.* » / Fabien : « *Pour la plupart ici c'est pas des gens de Cergy. Ils viennent des banlieues moches où ils vivent la semaine entassés les uns sur les autres dans des HLM complètement délabrés. Alors, pour eux, ici c'est comme s'ils venaient au palais de Versailles.* » / Blanche : « *Oui mais odeur pour odeur, j'aime mieux celle des merguez à celle de l'essence un dimanche après-midi dans un bouchon*

d'autoroute. » Ce dialogue marque le regard assez méprisant, frôlant le racisme, de ces jeunes bourgeois qui viennent de se frotter au peuple. Précisons qu'il faut se garder de confondre ici le cinéaste avec ses créatures, d'autant que *L'ami de mon amie* est probablement le film où Rohmer fait le plus preuve d'ironie.

Guillaume Brac est conscient du violent rapport de classe qui se joue chez Rohmer : « *À la différence d'Éric Rohmer, qui filmait des personnages issus de la moyenne bourgeoisie, je voulais capter la dimension populaire du lieu*¹⁰ », précise-t-il. Ainsi, le premier film qu'il va tourner sur l'île est à la fois un hommage au cinéaste qu'il admire – où il lui rend en quelque sorte ce qu'il lui doit – et une réponse. Ce court-métrage s'intitule *L'amie du dimanche*, c'est l'une des deux histoires qui forment *Contes de juillet* (deux titres très rohmériens). Tourné en 2016 dans le cadre d'un atelier d'été avec des étudiants en deuxième année du conservatoire, il a été réalisé avec des moyens très légers, proche de l'économie de Rohmer, permettant d'inscrire la fiction dans une réalité parfois saisie comme dans un documentaire. Le film se centre sur un dimanche que deux collègues vendeuses décident de passer ensemble sur l'Île de loisirs. Elles se baignent, discutent sur la plage puis montent pour la première fois sur des skis nautiques. Un agent de prévention drague avec insistance l'une d'elles, et lui propose de faire une balade en barque le soir, après la fermeture au public. Lors d'une discussion, ils s'aperçoivent qu'ils étaient tous les deux au lycée ensemble. Ils flirtent, puis la fiancée du garçon débarque, folle de jalousie. Pendant ce temps-là, l'autre jeune fille est partie de son côté, vexée d'avoir à « tenir la chandelle ». Elle rencontre quant à elle un séduisant escrimeur qui s'entraîne sur le gazon. Il lui apprend des gestes d'escrime, elle tombe sous le charme. Plus tard, alors qu'il fait déjà nuit, les deux collègues se retrouvent sur le parking et repartent à pied.

Ce résumé détaillé de l'histoire souligne tous les liens que cette fiction entretient avec le documentaire. L'employé dragueur et sa virée en barque annoncent fortement l'épisode avec Jérémy. À travers ces amourettes d'une journée, Guillaume Brac s'attache déjà à montrer différents aspects de l'île et de son fonctionnement, dont certains que l'on ne retrouve pas dans *L'île au trésor*, comme le stand de ski nautique. Ces deux filles sont loin de celles que l'on croise chez Rohmer, elles appartiennent à une classe sociale plus modeste. Elles sont plutôt les cousines de celles que l'on voit dans *L'île au trésor*, des employées de banlieue parisienne peu argentées, sans doute étudiantes. *L'amie du dimanche* est donc à voir comme un pendant fictionnel à *L'île au trésor*, en même temps qu'une sorte de film préparatoire, comme le suggère Guillaume Brac qui dit l'avoir réalisé « *avec l'idée d'arpenter ce lieu, de le filmer une première fois, pour l'approprié un peu plus, me l'approprié*¹¹ ».

8 Guillaume Brac, entretien avec Josephine Leroy, *Trois Couleurs*, 12 juillet 2018

9 Entretien avec Marie Richeux, émission *Les Temps qui courent* du 27 juin 2018, France Culture.

10 Entretien avec Josephine Leroy, *op. cit.*

11 *Ibid.*



1. *Les hommes le dimanche* de Robert Siodmak et Edgar G. Ulmer, 1930
2. *L'as de pique* de Miloš Forman, 1964
3. *L'ami de mon amie* de Éric Rohmer, 1987
4. *Ce cher mois d'août* de Miguel Gomes, 2008
5. *L'amie du dimanche* de Guillaume Brac, 2018

● Affluents

Pendant la préparation, Guillaume Brac dit avoir vu beaucoup d'autres films avec des personnages allant passer des journées au bord de l'eau. Il cite par exemple *L'as de pique* de Miloš Forman (1964), qu'il résume ainsi : « *L'histoire d'un adolescent qui travaille un été en tant que vigile. Il est super nul, et sa maladresse est touchante*¹² ». Des groupes de jeunes se retrouvent parfois dans un parc au bord de l'eau, à la lisière de la ville. Guillaume Brac décrit les scènes de baignades comme « *à la fois burlesques et sensuelles* ». On retrouve dans ce très beau film une gaucherie adolescente qui n'est pas sans rappeler les scènes de drague de *L'île au trésor*.

Autre film important pour Guillaume Brac : *Les Hommes le dimanche* (1930) de Robert Siodmak et Edgar George Ulmer. C'est une date dans l'histoire du cinéma, notamment pour sa manière très nouvelle d'entremêler fiction et documentaire. L'action se déroule en un dimanche, où des amis se retrouvent pour passer la journée au bord du lac de Wannsee à Berlin. Les réalisateurs s'attardent régulièrement sur l'atmosphère joyeuse et les diverses activités du lieu, qui n'est pas sans rappeler l'Île de loisirs de Cergy, par ses nombreux visiteurs, l'omniprésence des enfants, la diversité de paysages (on passe de la plage à la campagne, en allant jusqu'à une forêt). Dans cet atmosphère estivale, le film mêle plusieurs histoires sentimentales en y insufflant une évidente sensualité. Guillaume Brac dit y apprécier « *ce sentiment enivrant que durant quelques heures tout devient possible...* ».

Il évoque aussi le plus récent *Ce cher mois d'août* (2008) du portugais Miguel Gomes. Ce très beau film est divisé en deux parties, l'une qui est une sorte de documentaire-essai très libre et joyeux sur les fêtes de village pendant l'été au Portugal, avec des baignades en rivière, des jeux en plein air, des bals populaires. La deuxième partie se resserre sur une famille de musiciens de bal, le film basculant alors dans la fiction. La façon dont Gomes restitue l'atmosphère joyeuse et enfantine de ces festivités est très originale et vivante. « *C'est un des films qui m'a le plus reconnecté avec un tas de souvenirs par ses scènes de baignade, ses chansons populaires... C'est la sensualité, le côté romanesque de l'été. Ça donne un grand appétit de vivre*¹³ », dit Guillaume Brac.

Même si *Les hommes le dimanche* et *Ce cher mois d'août* ancrent leurs récits dans le documentaire, ce sont surtout des fictions que cite Guillaume Brac. Dans une interview, il évoque cependant un documentaire qu'il trouve comparable au sien : *Le bois dont les rêves sont faits* (2016) de Claire Simon. C'est aussi le portrait d'un lieu – le bois de Vincennes –, à travers ses visiteurs et ceux qui y travaillent. Guillaume Brac : « *Quand le film est sorti, je suis allé le voir tout de suite parce que ça me faisait penser à L'île au trésor, que je préparais depuis cinq ou six ans. Les deux films explorent des territoires à la lisière de la ville, des endroits qui permettent d'échapper quelques heures à la violence des rapports sociaux. Après, celui de Claire Simon est plus sérieux*¹⁴ ». Par « sérieux », il faut entendre moins léger mais aussi qu'il relève plus explicitement d'une démarche sociologique.

● Les peintres et leurs îles

Les pique-niques au bord de l'eau, les promenades en barque, les baignades sont également des motifs très présents dans la peinture, en particulier chez les impressionnistes. Ces sujets répondaient parfaitement à leur désir de peindre la réalité extérieure au-delà des ateliers, de représenter des figures plus populaires et bien sûr la nature, ses couleurs, ses lumières. Cela correspond aussi à la vogue des guinguettes et des parties de campagnes qui se prolongera jusqu'aux années 30, cette époque où « *les ouvriers allaient pique-niquer au bord de la Seine ou de la Marne* », comme dit Blanche dans *L'ami de mon amie*. Les impressionnistes eurent aussi leurs îles, notamment celle de Chatou, baptisée « l'île des impressionnistes », avec sa lumière mobile, ses eaux frémissantes, sa fameuse guinguette-hôtel appelée La Maison Fournaise, sans oublier la pratique du canotage qui s'y développait alors – l'équivalent à l'époque des pédalos ou des paddles, serions-nous tentés de dire ! On pourra notamment se reporter à la série de tableaux de barques et de canotiers de Gustave Caillebote – dont *Canotiers ramant sur l'Yerres* (1877) – et surtout à ceux peints par Auguste Renoir sur l'île de Chatou, dont *Les canotiers à Chatou* (1879) et le fameux *Déjeuner des canotiers* (1880).

Mais les tableaux auxquels on pense le plus en voyant *L'île au trésor* sont sans doute les deux que le pointilliste Georges Seurat a consacrés à des scènes au bord de l'eau : *Une baignade à Asnières* (1884) et *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* (1886). Ces œuvres, comme d'autres de Seurat, ont d'ailleurs été peintes sur une autre île de la Seine, celle de la Jatte aujourd'hui située entre Neuilly, Levallois-Perret, Courbevoie et la Défense. Par leur technique, la forme plus abstraite des figures et leurs couleurs claires, ces toiles sont d'une certaine manière un peu moins ancrées dans leur époque que celles des impressionnistes évoquées plus haut. Ces baigneurs et ces silhouettes sont disposés dans un faux désordre qui crée une forme d'harmonie assez géométrique. La comparaison de ces images avec des plans de Guillaume Brac permet surtout de mieux apprécier la dimension picturale du film. Mais il y a une différence essentielle : les tableaux de Seurat frappent notamment par les poses quasi statuaire des figures, tandis que chez Guillaume Brac tout est mouvement. ■

¹² Entretien avec Josephine Leroy, *op. cit.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*



1. *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte* de Georges Seurat, 1886
2. *Canotiers à Chatou* d'Auguste Renoir, 1879



La loi et la parole

Nous avons déjà vu combien l'Île de loisirs telle que la montre Guillaume Brac pouvait apparaître comme un lieu quasi utopique [cf. Le lieu p.4], parce que s'y mêlent joyeusement différentes classes sociales et communautés sans que cela n'engendre apparemment de conflit. La première raison à cela est évidente : chacun vient là pour s'amuser, pour profiter d'instantanés qui sont un peu hors du temps social. Mais les choses sont un peu plus compliquées, car le fonctionnement du lieu est tout de même soumis à des règles qui ne sont pas sans rapport avec celles de l'extérieur, ni étrangères aux problèmes contemporains. Guillaume Brac en convient : « *En préparant le film, j'avais trouvé des images d'archives qui remontent à la création de l'Île de loisirs dans les années 1970. Il y a un côté plus libre, plus anarchique. Ça m'a fait bizarre de penser au dispositif de sécurité actuel, qui renvoie presque à l'univers carcéral, avec toutes ces caméras de surveillance qui ne cessent de s'implanter.*¹⁵ » Si malgré cela les rapports apparaissent plus harmonieux et doux qu'ailleurs, c'est moins à travers les règles, qui sont à peu près les mêmes dans tous les lieux publics, que grâce à la façon dont elles sont appliquées ici.

● Les pirates

Guillaume Brac compare l'Île de loisirs à une grande cour de récréation. Le directeur et son adjoint, les seuls que l'on voit dans des plans d'intérieurs, isolés du monde dont ils décident des lois, sont en effet comme les représentants de l'ordre adulte dans ce territoire ludique où chacun retombe en enfance. Il y a bien des vigiles et des surveillants chargés de faire respecter les règles de sécurité et d'éviter les resquilles, mais ils le font avec la bienveillance de moniteurs de colonie de vacances : la loi n'est pas agressive ici.

C'est d'ailleurs pour cela qu'elle est souvent esquivée par tous ces enfants et adolescents qui contournent les consignes et les clôtures. Le choix d'un titre qui fait, entre autres, référence à la piraterie dit bien à quel point Guillaume Brac s'intéresse à ces petites transgressions des règles, ne serait-ce que parce qu'elles font partie de l'enfance. C'est ce que prouvent aussi à leur manière les petits Joelson et Michael en déchiffrant le panneau où sont énumérées les interdictions, comme s'il s'agissait d'un grand livre d'images.

Même Jérémie n'hésite pas à profiter de sa place privilégiée d'employé au stand des pédalos pour braver les consignes qu'il est censé faire respecter : aux heures de fermeture, il invite des filles à des promenades clandestines dans des recoins interdits où il fait des sauts dangereux ! Semblant oublier son rôle dans ce lieu, il raconte sans précaution comment, adolescent, il venait voler des gâteaux et des glaces dans le snack et surtout comment, déjà employé de l'île, il a fait des virées nocturnes en emportant de l'alcool, en empruntant des pédalos, des kayaks ou un bateau électrique. Il raconte même comment il est parvenu à tromper la vigilance d'un veilleur de nuit (« *C'est excitant parce que quand on fait ça, il y a le vigile qui passe dans la base et nous on connaît son parcours !* »). Il est d'ailleurs très probablement question de lui lorsque le directeur évoque avec son adjoint le cas de préposés aux pédalos se comportant comme des « *libres enfants laissés un peu à eux-mêmes* », qui se sont « *pris deux soufflantes* » pour avoir joué à « *des jeux de gamins* » et avoir été surpris en train de « *transporter des personnes qui n'avaient rien à voir avec le fonctionnement des pédalos et de l'Île de loisirs en général* ». Cependant, Jérémie n'agit pas vraiment ainsi par rébellion mais parce

qu'il reste lui-même un grand enfant, qui perçoit ce lieu comme un jardin fantastique appartenant à ceux qui savent y vivre le plus intensément possible plus qu'à ceux qui en décrètent et surveillent les lois. Comme il le dit avec candeur : « *On cherche à se stimuler, quoi. On cherche à vivre... Il faut la croquer. (...) Même si ça implique de passer outre des interdits.* »

● Tout se négocie

Que ce soit sous forme de dialogues saisis sur le vif ou de témoignages directs, la parole joue un rôle essentiel dans le film. Qu'il s'agisse d'obtenir une entrée gratuite ou un baiser, de resquiller ou de draguer, le but est souvent de persuader l'autre uniquement par l'art de la « tchatche ».

Les enfants de la première séquence tentent par tous les moyens de convaincre les vigiles de les laisser rentrer : le mensonge, l'apitoiement (en parlant de leurs parents qui travaillent et ne peuvent pas les accompagner), et même l'agressivité (lorsque l'un des enfants répond à un adulte : « *C'est moi qui décide, ici* »). Après être finalement parvenu à rentrer en douce, ils sont attrapés par d'autres employés qu'ils essaient à nouveau d'embrouiller en disant qu'ils ont acheté des tickets mais qu'ils les ont jetés... Plus tard, deux autres enfants nommés Amine et Amine tentent à leur tour de justifier le fait d'avoir escaladé un tourniquet, en argumentant que le temps est trop couvert pour payer une place ! Dans ces deux cas, les enfants se retrouvent face aux mêmes vigiles, plutôt bienveillants dans leur façon de leur faire la leçon. L'un d'eux prononce cette phrase qui cherche à mettre fin à toute discussion et à toute mauvaise foi : « *Ce que la loi appelle fraude, il ne faut pas essayer de lui donner un autre nom* ». Au passage, on remarquera que ces tentatives de resquiller pour économiser le prix d'une place révèlent très probablement les conditions sociales difficiles des familles de ces enfants.

Mais il n'y a pas que les enfants qui usent de mauvaise foi. Après les premiers enfants resquilleurs, trois dragueurs tentent à leur tour de négocier leur place à la caisse, en prétextant qu'ils arrivent trop tard pour payer un tarif plein. Cet argument ne prend pas, ils tentent ensuite la séduction, en proposant leur numéro de téléphone à la caissière. Ce qui, bien sûr, ne fonctionne absolument pas non plus. Nous les retrouvons dans les plans suivants en train de draguer des jeunes filles sur la plage puis une employée de l'île. La technique de celui qui parle le plus consiste à essayer d'étourdir l'autre en lui tendant sans cesse des perches, en insistant sans relâche pour soutirer un numéro de téléphone ou même une bise. Cette séquence fait un lien très net entre le marchandage et la drague, les deux fonctionnant sur le même système de pression, de surenchère, de perpétuelle négociation. Mais tout cela reste bon enfant, d'autant plus que ça ne marche quasiment jamais : les dragueurs restent bredouilles et les tricheurs ne persuadent personne

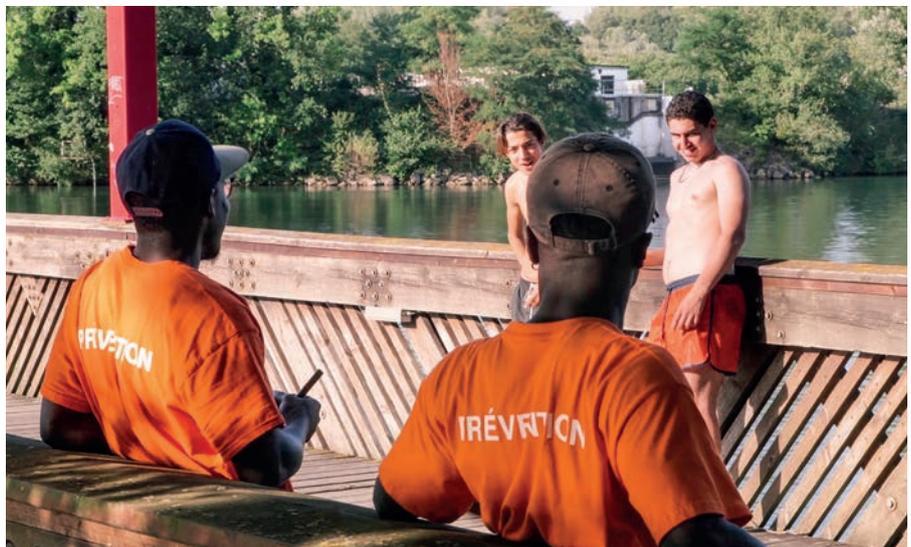
de leur bonne foi. Mais ils acceptent leurs défaites avec résignation, ils savent que cela fait partie d'un jeu dont ils ne partent jamais favori.

On retrouve chez tous les employés de l'île une forme de patience et de calme assez exemplaire. Même les vigiles ne se comportent pas vraiment de manière autoritaire. Lorsqu'une employée se fait draguer avec insistance elle parvient à garder le sourire et à prendre les choses à la rigolade. Une autre scène très intéressante à ce sujet est celle où des surveillants repèrent des jeunes gens qu'ils soupçonnent de vouloir sauter du pont. Plutôt que d'imposer la règle autoritairement, leur technique consiste à discuter avec eux amicalement, à les amadouer en parlant même de tout autre chose. Ces deux employés portent le t-shirt orange, sur lequel est écrit « prévention » (tandis que c'est « sécurité » sur le bleu et « secours » sur le rouge). Or, c'est précisément ce qu'ils font : ils anticipent et préviennent le geste interdit plutôt que de l'attendre pour le punir.

Il y a quelque chose de très civilisé dans ces échanges permanents. L'île apparaît ainsi comme un lieu où la confiance accordée à la parole, à l'écoute, à la négociation amortit toute forme d'agressivité, dans des situations qui pourraient pourtant facilement dégénérer vers le conflit ou le harcèlement. « *C'est un lieu où il reste de la place pour la relation humaine et pour la rencontre. (...) Un lieu où les choses sont un peu moins tranchées, un peu moins brutales*¹⁵ », dit Guillaume Brac. On le mesure d'autant plus lorsque dans leurs témoignages, le veilleur de nuit guinéen et l'exilé afghan décrivent le monde qu'ils ont fui : des sociétés régies par la violence et l'intimidation, aux règles arbitraires, où la parole est niée. ■

15 Entretien avec Josephine Leroy, *op. cit.*

16 Entretien avec Marie Richeux, *Les Temps qui courent*, France Culture, Émission du 27 juin 2018.



Document

À propos du tournage

Nous avons réuni ici des extraits de divers entretiens du réalisateur au sujet de la préparation et du tournage de *L'île au trésor*.

● Préparation, repérages

« Au printemps 2017, j'ai fait de nombreux repérages tout seul, durant lesquels je me contentais le plus souvent d'observer, d'écouter. Je pouvais rester une heure au même endroit, à capter des bribes de discussion, emmagasiner des impressions, des sensations. J'ai aussi rencontré beaucoup d'employés, jeunes et moins jeunes, avec lesquels s'est installée une complicité, qui m'a été très précieuse par la suite. (...) La plupart ont accepté que je les filme. Quelques-uns se méfiaient, ce qui est normal. Il m'a fallu faire un peu de pédagogie, expliquer que ma démarche n'était pas de l'ordre de l'enquête ou de l'investigation journalistique. Que je ne recherchais pas le grinçant ou le croustillant, mais quelque chose d'à la fois plus simple et plus profond, de l'humain, des fragments de vie, des moments en apparence légers, mais qui peuvent en dire beaucoup. »

● Tournage

« Le tournage a duré deux mois, presque en continu. (...) Le film n'était pas écrit, j'avais simplement établi des listes de scènes que j'avais envie d'attraper ou d'essayer de provoquer. Des situations que j'avais observées durant mes repérages, comme les intrusions sur la plage, les sauts du pont, les tentatives de drague... Ou que l'on m'avait racontées. »

« En fiction comme en documentaire, j'ai ce rapport à l'accident, à l'imprévu. J'ai tendance à faire en sorte que les choses ne se passent pas comme prévu. C'est plus fort que moi et d'ailleurs souvent assez épuisant, mais ça ne m'intéresse pas que la journée se déroule en filmant scrupuleusement ce qui est écrit, le découpage... »

« Souvent, j'avais l'impression d'être revenu à un état très primitif du cinéma, qu'on était les frères Lumière en train de filmer pour la première fois les choses.¹⁷ »

« Les premiers jours de tournage, je n'osais pas du tout intervenir. Avec le chef opérateur [Martin Rit] et l'ingénieur du son [Nicolas Joly], on restait postés à attendre que quelque chose arrive, un peu comme des pêcheurs qui posent une ligne. En fait c'était pas très agréable comme position, c'était pas juste. Le tournage est devenu plus intéressant quand il y a eu quelque chose de plus participatif, de plus ludique avec les gens filmés. Le contrat était plus clair entre les gens et nous.¹⁸ »

● Rencontres

« Beaucoup de séquences et de personnages sont nés de rencontres fortuites, lors de tours à vélo sur l'île de loisirs. (...) On devait jongler avec tout un tas de contraintes, la météo, les moments d'affluence, les congés des employés et surtout ce renouvellement permanent, avec cet aspect un peu déchirant de tomber sur des gens qu'on ne va plus jamais revoir. Pour ne pas avoir de regrets, il y a beaucoup de gens qu'on filmait directement, dès la première rencontre. »

« Je leur ai demandé [à la famille afghane] s'il était possible de faire simplement quelques plans d'eux, les préparatifs du barbecue, l'arrivée du reste de la famille, et très généreusement, ils ont accepté. A un moment donné j'ai entendu une phrase du petit garçon qui demandait "Papa, c'est vrai que quand on avait 13-14 ans en Afghanistan et qu'on avait des poils de barbe, on était envoyés à la guerre ?". Le père a acquiescé et puis il a croisé mon regard, j'aurais aimé rebondir, mais j'ai senti que c'était déplacé, que ce n'était pas le moment, qu'ils n'avaient pas envie d'évoquer ça, qu'ils cherchaient plutôt à donner la vision d'une famille heureuse. Leur récit, on ne l'a filmé qu'un mois et demi plus tard : j'ai attendu tout l'été qu'ils reviennent et, quand je les ai revus, alors que je commençais à mieux comprendre ce qu'allait être le film, je leur ai expliqué qu'on avait filmé de très beaux plans d'eux, qui racontaient quelque chose d'une joie de l'été, d'être ensemble, mais qu'il manquait comme le contrechamp de ces images-là. Ils ont compris ma démarche et ont accepté de me raconter ce difficile parcours, ce qui les avait menés jusqu'ici avec beaucoup de simplicité, de douceur et de pudeur. »

● Interventions

« Je ne suis pas dans le fantasme d'un réel brut, saisi de façon objective. (...) *L'île au trésor* raconte évidemment cet endroit de façon très subjective à travers les gens que j'ai eu envie de filmer, puis de garder au montage. (...) Il y a en effet dans le film plusieurs registres documentaires qui s'entremêlent, entre la captation et certaines situations que je peux mettre ou plutôt remettre en scène après y avoir assisté sans caméra. Assez paradoxalement, je me suis rendu compte que j'obtenais souvent des choses beaucoup plus justes en provoquant certaines situations, plutôt qu'en espérant un peu naïvement, avec des principes trop rigides, que les choses arrivent toute seules, comme par miracle, devant la caméra. (...) Certaines situations, de drague notamment, se trouvaient à la lisière de la fiction, parce que je les provoquais. Mais très vite, le documentaire revenait au galop et quelque chose se jouait devant la caméra, à travers les mots, les gestes, les regards, et même les sentiments, d'absolument réel. Quand Reda regarde partir la jeune Emma, qui vient de lui donner son snap, il y a de l'amour dans ses yeux et dans ses mots. (...) Du côté de Jérémy comme de celui de Lisa, chacun s'est mis à y croire, et il s'est vraiment passé quelque chose devant la caméra. Je trouve très troublant ce moment où ils sont sur le pylône et où ils sautent, cette irruption de l'imprévu au cœur d'une journée d'été, qui bouleverse le cours ordinaire des choses. (...) D'une certaine façon, c'est Jérémy qui a écrit et mis en scène cette situation, c'est son idée, son rituel, son terrain de jeu. » ■

¹⁷ Entretien avec Marie Richeux, émission *Les Temps qui courent* du 27 juin 2018, France Culture.

¹⁸ Entretien avec Natacha Missoff et Léo Bourdet, bonus du DVD du film, Potemkine.

FILMOGRAPHIE

Courts métrages

Le funambule (2006)
Une aventure de Valentine (2007)
Le naufragé (2009)
Hanne et la fête nationale (2017)
L'amie du dimanche (2017)

Moyen métrage

Un monde sans femmes (2011)
Le repos des braves (2016)

Longs métrages

Tonnerre (2013)
Contes de juillet (2018) (film réunissant
Hanne et la fête nationale et *L'amie du dimanche*)
L'île au trésor (2018)



DVD

Le DVD de *L'île au trésor* est édité par Potemkine dans un coffret contenant également *Contes de juillet*. En bonus, figure un entretien avec Guillaume Brac et Karen Benainous, monteuse du film, consacré aux partis pris et au processus du montage du film.

BIBLIOGRAPHIE

Critiques de L'île au trésor

Camille Bui, « Terrains de jeux », *Cahiers du cinéma*, n°746, juillet-août 2018.
Jean-Michel Frodon, « Au bord du lac dont les rêves sont faits », *Slate*, 6 juillet 2018.
Mathieu Macheret, « L'Île au trésor : une petite Babel à ciel ouvert », *Le Monde*, 4 juillet 2018.
Marcos Uzal, « Amour et pédalo sur les plages de Cergy-Pontoise », *Libération*, 4 juillet 2018.

ENTRETIENS AVEC GUILLAUME BRAC

Presse

Entretien avec Elsa Charbit dans le dossier de presse du film.
« Traits d'union », entretien avec Camille Bui et Stéphane Delorme, *Cahiers du cinéma*, n°746, juillet-août 2018.
« C'est un film de banlieue sans la banlieue », entretien avec Mathieu Macheret, *Le Monde*, 4 juillet 2018.
« Les sentiments de l'été », entretien avec Josephine Leroy, *Trois Couleurs*, 12 juillet 2018, consultable en ligne.

Radio

Émission « Les Temps qui courent » de Marie Richeux, France culture, 27 juin 2018.

FILMS EN ÉCHO

Les hommes le dimanche de Robert Siodmak et Edgar G. Ulmer, Blu-ray, Tamasa (1930)
L'as de pique de Milos Forman, DVD, Malavida (1963)
L'ami de mon amie d'Éric Rohmer, DVD, Potemkine (1987)
Ce cher mois d'août de Miguel Gomes, DVD, Shellac (2008)
Le bois dont les rêves sont faits de Claire Simon, DVD, Blaq out (2015)

ŒUVRES PICTURALES

Canotiers ramant sur l'Yerres, Gustave Caillebotte, 1877
Les canotiers à Chatou, Auguste Renoir, 1879
Déjeuner des canotiers, Auguste Renoir, 1880
Une baignade à Asnières, Georges Seurat, 1884
Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte, Georges Seurat, 1886



Lycéens et apprentis au cinéma en Île-de-France est coordonné par l'ACRIF et les CIP, avec le soutien du conseil régional d'Île-de-France, de la DRAC Île-de-France, du CNC et le concours des rectorats de Créteil, Paris, Versailles ainsi que des salles de cinéma participant à l'opération.